



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Zakładnik piękna : koncepcja sztuki według Jarosława Iwaszkiewicza

Author: Aleksandra Giełdoń-Paszek

Citation style: Giełdoń-Paszek Aleksandra. (2014). Zakładnik piękna : koncepcja sztuki według Jarosława Iwaszkiewicza. "Studia Artystyczne" (2014, nr 1, s. 20-29).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Aleksandra Giełdoń-Paszek
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Zakładnik piękna - koncepcja sztuki według Jarosława Iwaszkiewicza*

Sfera powiązań tekstów literackich ze sztukami wizualnymi zawsze była atrakcyjnym obszarem dociekań komparatystycznych. Czynione one były z zastosowaniem różnych strategii metodologicznych, choć znacznie częściej przedmiotem badań bywały motywy plastyczne i ich rola w tekście, rzadziej rekonstruowany światopogląd estetyczny autora tekstów – pisarza.

Czytając utwory literackie czy wspomnieniowe Jarosława Iwaszkiewicza, odnosi się wrażenie, że jest to doskonały materiał do takich dywagacji. Myślenie o sztuce nieustannie zaprzęta uwagę pisarza. Dotyczy to zarówno sfery osobistej, jak i zawodowej. Iwaszkiewicz w ciągu całego swojego życia – w podróży służbowej czy prywatnej, nawet gdy był już w sędziwym wieku, gdy chodzenie sprawiało mu trudność – zwiedzał muzea, kontemplerował zabytki architektury, przeżywał na nowo olśnienia znanymi sobie dobrze obrazami, mimo okresów zwątpienia w sens sztuki i jej zbawczą moc. „Dzisiaj cały ranek w Uffizi. Parę rzeczy odkrytych na nowo, nowe wrażenia, nowe zastanowienia. Znowu na temat malarstwa, ale zupełnie inne niż w Akademii weneckiej” – napisze sędziwy pisarz w swych *Dziennikach*¹. Notatek dotyczących sztuki jest w nich bardzo wiele. Iwaszkiewicz jak gdyby zaprogramował swój los, gdy w roku 1938 stworzył *Pasje błędniarskie*. Główny bohater tej powieści, pisarz Zamoyło, po wizycie w Luwrze powziął decyzję, że jego ostatnia książka życia – *finis opus* – poświęcona będzie, „jak u Lessinga”, granicom malarstwa i literatury. Dzieło Lessinga *Laokoon* przywoływane jest zresztą wielokrotnie w powieści. Czyta je stary Zamoyło i ta właśnie książka leży u niego na biurku². Iwaszkiewicz co prawda nie teoretyzuje na temat wzajemnej przekładalności tekstu i obrazu, ale problem interferencji sztuk, granic malarstwa i literatury przewija się jako jeden z wątków jego twórczości, zwłaszcza poetyckiej, i zajmuje jego uwagę do samego końca. Pisarz często odczuwał niemoc wyrażenia słowami wartości malarskich. Podobnie jak Herbert, zdarzało się, że konstatawał daremność trudu opisywania. Dawał temu wyraz w swych *Dziennikach*, ale znamienity *passus* odnajdujemy także we wspomnianych *Pasjach błędniarskich*: „– Jakiś malarzyna – myślał z niechęcią o Manecie – potrafi wyrazić w jednym obrazie o tyle, o tyle

więcej! Dziesięć razy więcej niż on w całej swojej pisani-
nie. I zazdrość, którą zawsze odczuwał w stosunku do
malarzy, przychodziła go ukłuć w serce”³. Być może
dlatego Iwaszkiewicz zgłębiał zagadnienia warsztatu
i kompozycji obrazu. Postępowało to z biegiem lat coraz
bardziej, a ślady tej pogłębiającej się świadomości grama-
tyki malarskiej odnajdujemy znów w *Dziennikach*⁴. W tym
względzie można mówić o postępie, który dokonał się na
przestrzeni lat dzięki samoedukacji pisarza, kontaktom
z artystami, niestrudzonej peregrynacji po muzeach. Siłą
rzeczy, zainteresowanie malarstwem wykształciło
w Iwaszkiewiczu pewne preferencje estetyczne i poglądy
na sztukę.

Poglądy te nie są ani jednorodne, ani konsekwentne. Niejednorodność uprawomocniałaby naturalna ewolucja
gustu i świadomości estetycznej, jednak nie ma w tej
ewolucji konsekwencji, jaką można odnieść na przykład
do literatury pisarza. Upodobania do dzieł klasycyzują-
cych dzielone są ze skłonnością do ekspresyjnych.
Ekspresjonizm ten jednak mieści się w granicach reali-
stycznego odwzorowania. Obrazowo rzecz ujmując:
Correggio współgryzie z Caravagiem. Deformacji
Iwaszkiewicz zdecydowanie nie lubi, choć sam miał
krótki mariaż z ekspresjonizmem i literackie opisy z tego
okresu bliskie są stylistyce tego kierunku w malarstwie.
Sztukę współczesną postrzegał jako zdeformowaną
i manieryczną. Doceniał jednak wielkość Picassa i akcep-
tował jego odejście od rzeczywistości, widząc lub czując
intuicyjnie autentyczność sztuki malarza. Przy okazji
omawiania twórczości Tycjana w *Podróżach do Włoch* dał
wyraz pochlebnej oceny dzieł Picassa: „Ten obraz mówi
swoim rytmem, swoim cieniem, swoim wyrazem. To jest
malarstwo mówiące i nie potrzeba mówienia malarskiego
sposobami ekspresjonistów niemieckich czy też ohydnych
fresków meksykańskich. Zresztą Picasso także mówi do
mnie. Cóż to jest wielkość malarstwa? Absolutnie nie
wiadomo”⁵. To, co pisarz nazywa „malarstwem mówią-
cym”, sprowadza się do konwencji przedstawieniowej,
polegającej na takim odwzorowaniu rzeczywistości, by
świat realny był w obrazie rozpoznawalny. Granice
dozwolonej deformacji są bliżej nieokreślone.
Iwaszkiewicz przedkłada mimetyczną warstwę dzieła
i jego narracyjny potencjał nad innowacyjność formalną.
Stąd bierze się jego upodobanie do takich artystów jak:
Piotr Michałowski, Józef Chełmoński, Aleksander
Gierymski czy Jan Matejko⁶. Można by rzec – gust dość
banalny, gdyby nie autentyczne przeżycie sztuki i ciągła
gotowość jej kontemplacji, chęć doświadczania prawdzi-
wych wzruszeń, w których poszukiwaniu pisarz chodził
do muzeów i niestrudzenie zwiedzał zabytki.

Nie mniej ważną kategorią, oprócz rozpoznawalności
świata przedstawionego, jest sugestywność w oddawaniu

treści. Jej rozumienie u Iwaszkiewicza da się zdefiniować jako coś na kształt akademickiego *decorum* w połączeniu z tradycyjnie rozumianą ekspresją. Jako przykład można przywołać komentarz pisarza po pobycie w Scuola Grande di San Rocco w Wenecji, gdzie zwrócił uwagę przede wszystkim na *Ukrzyżowanie* i *Boże Narodzenie* Tintoretta, a także na *Nawiedzenie*⁷. To ostatnie dzieło budzi jego największy podziw, jak pisał, właśnie ze względu na sugestywny wyraz całości.

Iwaszkiewicz docenia w malarstwie szczegół. Szczegół staje się zaczynem dywagacji o charakterze narracyjnym i egzystencjalnym, odnoszących się do dzieła. Lubi analizować twarze malowanych postaci i na ich podstawie snuć projekcje ich losów i przedstawionych sytuacji. Podobne podejście do malarstwa, przywiązujące dużą wagę do ekspresji twarzy, reprezentował także Herbert. Jej sugestywny wyraz, stosowny do charakteru osoby, budzi podziw Iwaszkiewicza. Taki stosunek do malarstwa ma u swych podstaw odległą tradycję, nie tylko akademicką. Poszukiwanie fizjonomii adekwatnych do przekazywanych treści zawsze było jedną z najważniejszych funkcji malarstwa przedstawiającego, zwłaszcza od czasów rozwoju fizjonomiki jako dyscypliny, z której ustaleń często artyści korzystali.

Pisarz żywi kult wielkich twórczych osobowości. Jego podziw dla Caravaggia, Michała Anioła, a w muzyce dla Bacha i Chopina nosi w sobie cechy XIX-wiecznej tradycji uwielbienia dla artysty – jednostki genialnej. O Michale Aniele napisze z iście romantyczną emfazą: „Jakież to wspaniałe dziedzictwo – ta kultura, która stworzyła i przechowała te dzieła, jak nas karmi nimi, dopuszczając nas do komunii, wspólnoty z tym geniuszem, który to wszystko czuł, co tu wyraził. Destylował to jak napój, sycił jak miód – aby z tego plastra wielkiej kultury śródziemnomorskiej stworzyć to, co nam tu daje. „Pójdź ze mną, powiada, tu masz młodość Dawida, piękno jego siły i zdobywczej pewności. Patrząc na niego, pomyśl, jak wielką rzeczą jest człowiek”⁸.

Przypisywana Iwaszkiewiczowi pisarzowi klasyczność przejawiała się w sztuce przez poszukiwanie ładu i harmonii. Pisarz nie tylko skłania się ku klasyczności, ale widzi w klasycyzmie swoisty ratunek dla malarstwa, ucieczkę od bezładu świata⁹. Towarzyszy mu jednak świadomość, że możliwe jest to tylko w sztuce, w życiu zaś pozostaje stanem nieosiągalnym. Zamiłowanie do klasyczności jest niewątpliwie spuścizną po młodzieńczym parnasizmie. Postawę taką, która przejawia się upodobaniem do klasyczności w sztuce, co jest kompensacją tęsknoty za harmonijnym życiem, uosabia w *Pasjach błędmierskich* stary pisarz Tadeusz Zamoyłło – parnasista i idealista, wierzący jak Iwaszkiewicz w zbawczą moc czystej sztuki¹⁰. Klasycyzujący obraz Correggia *Mistyczne*

zaślubiny św. Katarzyny odgrywa w powieści również rolę symbolu dzieła sztuki jako najważniejszej wartości. Iwaszkiewicz prywatnie także podziwiał dzieło Correggia, a zamieszczony w *Pasjach błędmierskich* jego opis oddaje ówczesne poglądy pisarza na sztukę¹¹. Wyidealizowany, klasycyzujący charakter obrazu Correggia to symbol idealnej sztuki jako zjawiska urzeczywistniającego uniwersalny ład. Poza sztuką rozciąga się dla Zamoyłły, będącego *alter ego* Iwaszkiewicza, świat chaosu i destrukcji. Niestety, świat ten jest światem prawdziwym. „Nigdy nie mógł bez najgłębszego wzruszenia patrzeć na ten obraz. Stosunek jego do tego płótna był intymniejszy niż do własnych dzieł. Nałana złotem rama, niby misa o zachodzie słońca, stała zawsze przed nim jednakowa, jak uprzejme pozdrowienie innego, prawdziwego, lepszego świata. Ileż stał przed świętą Katarzyną zaślubiającą Dzieciątka Jezus, tyle razy myślał o tym, jak ułomne są jego własne dzieła, jak mało w nich zawarł tego właśnie, czym dyszy ten obraz. Jak mało w nich jest »pozdrowienia z jaśniejszego świata«. Zanadto wszystko poświęciłem ziemi, szczegółom, drobiazgom... Ale i tu były drobiazgi. W głębi niby zabawa jakaś w lasku; męczeństwo świętego Sebastiana; ale już przemienione, niby misterium owego męczeństwa w nowym, przeobrażonym świecie; męczeństwo symboliczne jak te symboliczne zaślubiny. Tak, to nie były ziemskie szczegóły, drobnostkowe opisy sukien i potraw, zamyśleń i spojrzeń; to było prawdziwe dzieło sztuki, konieczne i potrzebne. A jego? [...]”

Opanował wzruszenie zbyt osobiste i ścigał oczami każdy szczegół, wbijał sobie w pamięć wszystko, czym była ta barwa, ta linia, ta faktura: ten sentyment. Wiedział, że czasami w te ciężkie bezsenne noce przewleka przed oczami pamięci te wszystkie ukochane płótna. Chciał, aby się ten obraz w owych chwilach rodził specjalnie pamiętny i dokładny. Ale nie tylko w martwych chwilach bezsenności i strachu ożywała przed nim święta Katarzyna. W momentach twórczości, kiedy pisał, kiedy myślał niezwykle intensywnie nad swym dziełem, porównywał swój wyraz z wyrazem Correggia i przychodziło olśnienie”¹².

Zarówno Zamoyłło, jak i reprezentujący inną postawę Kanicki zachwycają się obrazem i w obliczu tej doskonałej sztuki uświadamiają sobie kryzys, swą niedoskonałość jako artyści – ludzie pióra. Obaj, z różnych powodów, nie sprostali ideałowi. W osobistym planie Iwaszkiewicz być może odnosi to do siebie i powszechnie ogłaszanego wówczas kryzysu kultury. Zwątpienie Zamoyłły jest kryzysem oderwanego od życia parnasisty, Kanickiego zaś – immoralnego modernisty, który oddziela etykę od sztuki.

Upodobania estetyczne skłaniające się ku klasyczności, nie bez pewnych odstępstw od tego nurtu, ugruntowały

się w świadomości pisarza pod koniec lat 30. minionego wieku. Miały przełożenie na wzmożone zainteresowanie kulturowością, co w tym czasie widoczne jest także w jego poezji, szczególnie w tomie *Inne życie*, wydanym w 1938 roku (w tym samym roku co *Pasje błędmierskie*), w którym znalazły się wiersze poświęcone obrazom i malarzom. I choć nie są to twórcy i dzieła reprezentujący szeroko pojęty nurt klasycyzm w sztuce, sam powrót sztuki jako tematu wierszy świadczy o szukaniu sensu życia i twórczości w sztuce, co stanowi szkielet postawy klasycystycznej. Odwołania do klasycyzmu przekładają się na morfologię utworów poetyckich.

W przytoczonym opisie obrazu Correggia pojawia się znaczące stwierdzenie: „W głębi niby zabawa jakaś w lasku; męczeństwo świętego Sebastiana; ale już przemienione, niby misterium owego męczeństwa w nowym, przeobrażonym świecie; męczeństwo symboliczne jak te symboliczne zaślubiny. Tak, to nie były ziemskie szczegóły, drobnostkowe opisy sukien i potraw, zamyśleń i spojrzeń; to było prawdziwe dzieło sztuki, konieczne i potrzebne”¹³. Świat realny ze swymi trywialnymi szczegółami zostaje tu przeobrażony, wykorzystany do wyrażenia głębszego, mistycznego sensu. Podobnie dzieje się w literaturze. Życie wewnętrzne bohaterów Iwaszkiewicza jest często przekazywane czytelnikowi przez ich doznania zmysłowe i wyglądy świata zewnętrznego. Przedmioty codzienne zaczynają odgrywać rolę symboliczną, dzięki nim dostępne jest inne oblicze rzeczywistości. Sam pisarz szukał w dziełach sztuki takiego właśnie sensu i odnajdywał go, skoro po dniu spędzonym na zwiedzaniu wyznaje w dzienniku: „Czuję takie wzruszenie, prawie jak przed św. Katarzyną Correggia w Luwrze: jakieś pozamalarskie i pozażyciowe”¹⁴.

Upodobanie do realizmu przedstawieniowego w malarstwie rodzi podziw Iwaszkiewicza dla warsztatu artystów. Maestria wykonania nie wystarcza jednak do uznania dzieła za takie, które porywa, wstrząsa zapada w pamięć. Pisarz wielokrotnie roztrząsa w swoich tekstach fenomen sztuki, owo pytanie o wielkość malarstwa. Potrafi docenić środki formalne składające się na kompozycję obrazu i efekt finalny. Analizy dzieł zawarte w *Podróżach do Włoch* tego dowodzą. Jednocześnie jednak odczuwa trudną do sprecyzowania specyfikę niektórych płócien, ich moc oddziaływania estetycznego na siebie, której sam się dziwi i nie potrafi zdefiniować jej przyczyny. Istnienie owego „niewytłumaczalnego czaru” nie było uzależnione ani od tematyki obrazu, ani od reprezentowanej przez niego stylistyki. O freskach Gozzoli w San Gimignano Iwaszkiewicz pisze: „Właśnie to jest może najważniejsze w tym malarstwie, że jest to przeniesienie codziennego życia na fresk, a jednocześnie zawarta w nim jest jakaś

inna treść, zamknięte jakieś niedostępne życie. Malarstwo to było mocno związane z życiem. Takie typy, jakie są u Benozza Gozzoli, widzi się do dziś dnia na ulicach San Gimignano, w każdej chwili można spotkać zupełnie takich samych ludzi, jak ci, co towarzyszą św. Augustynowi, są oni namalowani realistycznie, zupełnie nie są przemienieni, nie są zrobieni na słodko, bynajmniej nie przeanieleni, są prawdziwymi ludźmi, a jednak zachodzi tu jakaś idealizacja, jest coś, co się dzieje we wnętrzu tych ludzi i coś, co się dzieje za płaszczyzną obrazu. Zdaje mi się, że to jest największe, co może być w malarstwie, oczywiście w dawnym malarstwie, [...] po tym się poznaje dobry obraz, że jest jakaś akcja poza płaszczyzną obrazu”¹⁵.

Iwaszkiewiczowy opis doznania niezwykłości preferowanych przez niego dzieł można przyrównać do dociekań fenomenologicznych, których cel polega na uchwyceniu istoty tego, co dane w doświadczeniu estetycznym. Esencji tych dzieł nie można zdefiniować. Ma ona charakter intencjonalny i metafizyczny. Opis kontemplacji *Jaskółek* Maneta w *Pasjach błędmierskich* jak żywo przypomina doświadczenie sztuki opisane przez fenomenologię. Odtworzona w obrazie sytuacja zostaje odebrana przez Zamoyłłę/Iwaszkiewicza jako transcendentna, nieprzynależna do niego w swej bytowej rzeczywistości. Tego typu doznania pojawiają się niemal we wszystkich pogłębionych wypowiedziach pisarza o sztuce, a raczej o dziełach, które są mu bliskie – szukać w sztuce poprzez świat realny wyrazu niewyrażalnego, uporczywie dążyć w poszukiwaniu tajemnicy, jednocześnie wiedząc, że pozostanie ona nieodkryta, a cel nigdy nieosiągnięty.

Znamienne jest przywołane przez Iwaszkiewicza w *Księżce moich wspomnień* zdarzenie, które stało się niezwykle ważne w jego biografii – moment, gdy jako żołnierz III Korpusu podczas działań wojennych w 1918 roku wszedł do zrujnowanego pałacu w Sutyskach: „ujrzałem blask zachodu odbity w wodach Bohu, kiedy usłyszałem chór słowików, wzbijający się ku niebu z wyspy położonej naprzeciw pałacu”¹⁶. Zostanie on określony przez Iwaszkiewicza jako moment rodzenia się świadomości artystycznej. Kontemplacja przedmiotów, przejawów zewnętrznego bytu, odsłania ich ukrytą istotę, prawdziwą treść. Jednak drogą do niej jest zmysłowy zachwyt. Obcowanie z pięknem – intuicyjne, na płaszczyźnie intelektualnej, emocjonalnej, zmysłowej – przyniesie może ukojenie i metafizyczną satysfakcję. Przy okazji opisu dzieła Barna di Sieny sformułował pisarz istotny dla siebie sekret malarstwa, bodaj najważniejszy: „Wyraża ono rzeczy niewypowiedziane przy pomocy przedmiotów drugorzędnych, nieważnych”¹⁷.

Zmienne i kapryśne są nastroje Iwaszkiewicza podczas kontemplowania malarstwa. Nastawienie i odbiór dzieła

zależne są od humoru, atmosfery, sytuacji osobistej i ulegają zmianom z upływem czasu. Uwielbiany niegdyś obraz w odmiennej sytuacji nie robi wielkiego wrażenia. Tak jest na przykład z *Burzą* Giorgiona. O freskach z przedstawieniami *Sądu Ostatecznego* w Torcello napisze: „dziwaczne i potężne malowidło, które ma tę właściwość, że o każdej porze dnia inaczej wygląda i o każdej porze roku. A może po prostu odbija usposobienie tego, który nań patrzy, jak w zwierciadle widziałem wtedy jesień moją i smutek mój, a teraz widzę zieloną trawę”¹⁸. Przy okazji zwiedzania Torcello pojawia się także refleksja o wpływie pór roku na odbiór sztuki i miejsca związanego z dziejami kultury i cywilizacji. Pisarz formułuje pogląd, że jesień przypisana jest do tragicznej, „dionizyjskiej”, jak się wyraża, strony włoskiego pejzażu, która zwłaszcza objawia się na Sycylii. Na tego typu refleksje można natknąć się podczas lektury *Dzienników*. Jako przykład niech posłuży notatka z 2 maja 1975 roku, dotycząca katedry florenckiej: „Takie światło, jakie dzisiaj było na ścianach katedry i kampanili, to nawet tutaj rzadkość. Kamienie paliły się złoto i widać było kopułę i kampanilę, które są piękne, a nie fasadę, która jest bardzo brzydka”¹⁹. Inny przykład nagłego olśnienia (1 lutego 1976 roku): „Jeszcze mi się nigdy nie wydała tak piękna Capella Pallatina jak dziś, kiedy wszedłem do niej »niespodziewanie«, tak zwyczajnie, z Szymkiem. Te niezwykle piękności kontrastów i harmonii, ludzkich wysiłków i ludzkiej pychy, nic z pokory”²⁰. Notatka z 3 października 1971 roku: „Nie mogę sobie wytłumaczyć mojej tegorocznej reakcji na Rzym, tego niespodziewanego uczucia zachwyty i przeżywania takich rzeczy na przykład jak kształt okien Michała Anioła (na Kapitolu)”²¹. Przeżycia te mają charakter impresyjny, a sądy bywają bardzo dosadne. Iwaszkiewicz kontemplanuje architekturę pod kątem jej urody zewnętrznej. Przeżywa zachwyty światłem, barwą kamienia, delektuje się nastrojem panującym w budowli. Nie ma tu, nawet gdy czyta literaturę fachową, analitycznego, profesjonalnego podejścia do architektury. O przeżyciu estetycznym w tym przypadku decyduje nie tylko wartość sztuki, lecz także okoliczności odbioru: „Piękno tego gmachu było niewytłumaczalne, nie było to piękno rzeczywistości, było to piękno atmosfery” – stwierdzi w *Pasjach błędnierskich*, opisując nieoczekiwanie piękny paryski widok²².

Ta impresyjność odbioru przesądza o tym, że dzieło, zwłaszcza architekoniczne, jest za każdym razem doświadczane inaczej. Przeżycie estetyczne konstituuje się na nowo przy każdym kontakcie z obiektem sztuki. Przyczynia się do tego nie tylko specyficzna aura i światło, lecz także bagaż doświadczenia estetycznego i duchowego odbiorcy. W myśl hermeneutycznej teorii odbioru sztuki jej sens jest ustanawiany na nowo, a raczej sztuka odsłania dla

podmiotu patrzącego każdorazowo swój nowy sens. W ujęciu Iwaszkiewicza jest Heideggerowskim „bytem w otwartości”. Ów sens pomaga uświadomić sobie charakter własnego doświadczenia. Dzieło pełni zatem funkcję kulturowego paradygmatu, nie tylko tworzy estetyczny. Pisarza nie interesuje jego historyczny status estetyczny. Może po prostu go nie zna. Jak chce Gadamer – obraz eksponuje własny byt, aby pozwolić być temu, co odwzorowane. Zawarty w książkach włoskich pisarza opis metop z Selinuntu, które pisarz odwiedzał w muzeum podczas każdorazowego pobytu na Sycylii, jest tego dobrym przykładem. Do pierwotnych zachwyty nad samym pięknem dzieła z czasem doszło doświadczenie. Odbiór po latach pozwalał nie tylko dostrzec pominięte szczegóły, lecz także zobaczyć samo dzieło inaczej. Przywołajmy metopę z wizerunkiem Hery: „Jest zupełnie inna, niż ją dotąd widziałem. Ustawiam się tak, aby spoglądać twarzą w twarz tej bogini, nie matronie, nie poważnej niewieście, jak mi się dawniej zdawało, ale hożej, mocnej, młodej dziewczynie, która jest tak bardzo na wszystko – nawet na Zeusa – obojętna. I mam teraz wrażenie, że stoję twarzą w twarz z moim życiem. Oto ono, hoże i obojętne, martwą żrenicą spoglądające »obiektywnie« na wszystko, co czuję. Zacinam się i nie odwracam wzroku od oblicza Hery, chociaż mnie to wiele kosztuje. Hera patrzy i na mnie, i obok mnie, gdzieś ponad moją głowę. I zdaje mi się, że mówi: ja jestem życie, doznałeś mnie, ale ja jestem jak kamień, ja jestem kamieniem. Moment wstrząsający, a równocześnie może najwyższe moje doznanie wobec przedmiotu sztuki. Zostanie ono we mnie na całą resztę życia jak objawienie – jak klęska”²³. Lecz jednocześnie właśnie wtedy oglądający pisarz uświadomił sobie wzajemną zależność statusu dzieła i odbiorcy: „największym dziwem jest, że te arcydzieła starożytne żyją własnym życiem – i coraz inne się zdają człowiekowi, oświetlając mu coraz to inną partię jego życia”²⁴.

Symptomatyczna jest także inna uwaga poczyniona przy okazji zwiedzania po latach Sieny. „Pomimo zmęczenia [...] raptem tych parę dni zaokrągliło się w epokę, w przeżycie na nowo takich artystów, o których, zdawało się, dawno zapomniałem. Simone Martini (*Maestà*), Sano di Pietro, Benozzo Gozzoli, Barna di Siena, Sodoma, których tu po raz pierwszy poznałem przed laty, przypomnieli mi się z całą siłą i przemawiali do mnie w nowy, nieznajomy sposób. Przestrzeń lat, która legła między pierwszym ich zobaczeniem a tym ostatnim, była wypełniona tak obfitą treścią, która siłą rzeczy rzutowała na odbiór tej sztuki. Pojmowałem na nowo niesłychane jej bogactwo, jej pełnię i różnorodność”²⁵. Czasami jednak uwagi Iwaszkiewicza o sztuce bliskie są refleksji antropologicznej, wtedy kiedy przystępuje do odbioru dzieła sztuki, mając określoną wiedzę. Dotyczy

to najczęściej historycznych miejsc wraz z ich zbytkami, które ukazywane są w książkach w perspektywie refleksji historycznej i społecznej. Rodzące się wówczas spostrzeżenia mają charakter uogólniających refleksji na temat filozofii dziejów.

Kontakt z malarstwem, podobnie jak w przypadku zabytkowych miejsc i architektury, ma charakter kontemplacyjny („siedzimy długo i patrzymy”)²⁶. Dokonuje się poprzez wniknięcie w strukturę artefaktu. Autor nie dystansuje się, lecz daje się ponieść narracji i wizji twórcy. Jest to percepcja dość typowa dla nieprofesjonalnych odbiorców. Przy okazji oglądania obrazu Melozza da Forli formułuje taką oto uwagę: „Ilekoć przed nim stoję wydaje mi się, że wciąga on mnie w swoją akcję, że wchodzę pomiędzy działające w nim osoby, omijam klęczącego Platina i mieszam się z papieskimi nepotami, i biorę udział w ich tajemniczej akcji. Bo akcja ta, choć ma swoją nazwę i zwyczajne wyjaśnienie, ma w sobie element tajemniczości w wymianie spojrzeń, w zawieszonych gestach rąk, we wzajemnej niezależności czysto po malarzku skomponowanych postaci”²⁷. W tekstach prozatorskich, podobnie jak miało to miejsce w rzeczywistości, opis doznania estetycznego często nałożony jest na przeżycia osobiste, jak na przykład w *Koronkach weneckich II*. Opisany tu artyzm dzieła Tycjana, dopełniany przelotnym wrażeniem świetlnym, choć ma cechy literackiej stylizacji, wyraża jednak osobisty stosunek Iwaszkiewicza do sztuki i oddaje jego sposób percepcji. W opowiadaniu tym miesza się wiele osobistych wątków, np. śmierć Stasia, o której dowiaduje się narrator, jest oczywistą aluzją do śmierci Szymanowskiego.

Na odbiór sztuki ma też wpływ mimowolna konieczność konstruowania fikcji literackiej. Recepcja dzieł sztuki często oparta jest na stworzonej przez pisarza literackiej fabule, dotyczącej bądź biografii twórcy, bądź okoliczności powstania dzieła lub po prostu tego, co namalowane na obrazie. Iwaszkiewicz zachowuje się jak człowiek pióra, przy całej swej ogromnej świadomości wartości artystycznej i kulturowej opisywanych obiektów. Pisarz patrzy więc na obraz również przez pryzmat historii stworzonej przez siebie. Uważa, że ma do tego prawo. Dzieła traktuje jak własne, umieszcza je w swoim prywatnym muzeum wyobraźni. Wobec tych, które lubi, nigdy nie staje obok, dystansując się. Pozostają one na stałe w *imaginarium* pisarza i wraca do nich, kiedy tylko może – jak jego bohater Zamoyłło. W tworzonej fikcji literackiej co rusz przemycą własne spostrzeżenia i opinie o sztuce, miejscach i zabytkach.

Powieść *Pasje błędmierskie* w dorobku twórczym Jarosława Iwaszkiewicza należy do tych dzieł prozatorskich, w których stosunek człowieka do sztuki stanowi jeden z najważniejszych wątków narracyjnych. Napisana

została w roku 1938, a więc w przededniu wojny, zatem poruszona w niej kwestia nieprzystawalności koncepcji świata estetycznego do rzeczywistości ma szczególną wymowę. Ryszard Przybylski, krytyk, który najpełniej i najtrafniej odczytał przesłanie utworu, widział w nim także rozliczenie Iwaszkiewicza z modernistycznymi prądami odnoszącymi się do pojmowania sztuki i jej roli w życiu jednostki. Jednym z nich była relacja etyki i sztuki, wnikliwie podjęta w filozofii przez tak bliskiego pisarzowi Sørensa Kierkegarda²⁸. Dość powszechny w dobie modernizmu pogląd o prawie artysty do oddzielenia sfery etyki od sztuki wyraża w powieści postać Kanickiego. Odzywa się tu echo poglądów Gide’a, Przybyszewskiego, a także Patera i Wilde’a²⁹. W myśl ich poglądów bycie artystą nie niesie z sobą powinności moralnych, a wręcz usprawiedliwia popełnione w imię sztuki wykroczenia. Kierkegardowski dylemat moralności piękna pojawia się już we wczesnej twórczości Iwaszkiewicza. W *Zenobii Palmurze* piękno musi zostać zabite w imię prawdy życia. Wybór ten nie jest, jak u Kierkegarda, dokonywany w alternatywie etyki, ale prawdy życia. Estetyzm jest ułudą i kłamstwem, zdaje się mówić Iwaszkiewicz, a jednak do końca swojego pisarstwa nie jest w stanie wyrzec się piękna.

Konflikt estetyzmu i pragmatyzmu jest też główną osnową opowiadania *Przyjaciele*, napisanego w roku 1929. Wolf, zamożny przedsiębiorca, szuka trwałych wartości w świecie sztuki. Symbolem takich wartości jest *Dama z gronostajem*, której reprodukcja wisi w jego pokoju. Oponent Wolfa – Korecki nadspodziewanie zachwyca się obrazem Leonarda, lecz tylko dlatego, że dostrzega w *Damie z gronostajem* „życiową” prawdę. Mówi: „I jeśli ja się dla sztuki czy tam dla piękna, choć to nie jest to samo, domagam wcielenia w bieg codziennego życia, to właśnie przez to znaczenie życiowe, ale nie przez jakieś znaczenie abstrakcyjne, jakiego nikt już teraz nie pojmuje. Co mi do nastroju tego obrazu? Ja chcę wiedzieć, co on znaczy”³⁰. Korecki wyraża ówczesne zwątpienie Iwaszkiewicza w czysty estetyzm i chęć związania się z filozofią życia. Samobójcza śmierć Wolfa jest w głównej mierze spowodowana konfliktem między estetyzmem a prozą życia. Korecki stwierdza: „I to było właśnie klęską Wolfa. Nie wyobrażał on sobie, że można żyć zwyczajnie, a niezwykle nie potrafił. Zabiła go kontemplacja tego, co on nazywał pięknem, a co mnie się wydaje jakimś grzechem, czymś nieludzkim, czymś, co wsącza się jak jad w beczynną duszę i zabija ją”³¹. Uosobienie piękna, jakim była *Dama z gronostajem*, w ostatniej odsłonie opowiadania, w oczach Koreckiego przekształca się w upiorną karykaturę, sztychującą z leżącego pod nią trupa Wolfa. Korecki niszczy ją, jako symbol ułudy, która mami i doprowadza do zguby.

Rekonstrukcja poglądów Iwaszkiewicza na sztukę i etykę wymaga także skonfrontowania, zwłaszcza jego wczesnych przekonań, z modną wówczas freudowską koncepcją artysty. Echa tych przeświadczeń odnajdujemy także w *Pasjach błędnierskich*. Sztuka, w myśl poglądów Freuda, pełni funkcję kompensacyjną. Artysta, który prawie zawsze jest osobnikiem neurotycznym, szuka w niej zastępczego zadośćuczynienia dla swych niespełnionych pragnień. „Artysta usuwa destruktywność neurozy, uwalniając się od ciężaru swojego »ja« w publicznie akceptowanych fantazjach. W ten sposób dzieło sztuki jest objawem neurozy w podwójnym sensie. Stabilizuje ją raczej, niżli rozwiązuje, stając się trwałą częścią psyche artysty. I jednocześnie powstrzymuje neurozę od sprowokowania czegoś stokroć gorszego” – pisze Przybylski, analizując powieść³². Taką postacią w *Pasjach błędnierskich* jest Kanicki. W dziele tym odpowiedzią na kryzys kultury, pojmowanej jako źródło pocieszenia człowieka, jest natura (mit natury reprezentuje w powieści Otton). Jednakże i ten mit Iwaszkiewicz bezkompromisowo obnaża jako fałszywy, ufundowany na modernistycznej potrzebie antynomii kultura – natura.

Afirmatywny stosunek do sztuki, wpisujący się w tradycję kultury śródziemnomorskiej, legł w gruzach za sprawą II wojny światowej, jednak symptomy kryzysu pojawiały się już w połowie lat 30. ubiegłego stulecia³³. W *Pasjach błędnierskich* to przecucie klęski kultury wyraża Ansgar Zamoyło, ale również stary Zamoyło u kresu życia, kiedy mówi do syna: „Tylko nie wierz w sztukę [...] to nie jest żadna tarcza. To nas nie uwalnia od najprostszego cierpienia. To jest jak gdyby bezpłodne”³⁴. W istocie są to wątpliwości samego Iwaszkiewicza, które najmocniej dały o sobie znać w drugiej połowie lat 30., jakby w przeczuciu nadchodzącej wojennej hekatomby. Powraca wówczas do niepokoju modernizmu i w jego twórczości daje się odczuć postawa zwątpienia w to, że kultura może zbawić człowieka, a także poczucie niemożności dążenia do szczęścia poprzez zatopienie się w niej. W latach 30., wobec powszechnego poczucia kryzysu kultury humanistycznej, jest to postawa nierzadka.

Zwątpienia te występowały u pisarza w różnych fazach życia, pod wpływem różnych czynników. Ten złożony stosunek do sztuki znalazł wyraz w prozie, ale nade wszystko w *Dziennikach*. Poglądy estetyczne Iwaszkiewicza na piękno nieustannie oscylują zatem między zwątpieniem w jego sens („Sztuka – oczywiście przez wielkie S, to jest okropne zawracanie głowy, jedno z większych nieporozumień ludzkości” – napisze w liście do żony³⁵) a niezłomną wiarą w jego ponadczasowość i optymizm („piękno jest zawsze optymistyczne, zawsze zachęca do życia, chociażby mówiło o jego beznadziejno-

ści”³⁶). Estetyzm jest ułudą i kłamstwem – zdaje się mówić Iwaszkiewicz, a jednak do końca swojego pisarstwa nie jest w stanie wyrzec się piękna. Staje się jego zakładnikiem. W ostatecznym rozrachunku, biorąc pod uwagę późniejsze poglądy artysty, to nie piękno rodzi zwątpienie, lecz estetyzm. Sztuka bowiem, mimo deklarowanych zwątpień, jest wieczna i dobra. Wyraźnie rysuje się tu, niewyrażony wprost, rozdział na piękno pozorne – estetyzm – i wiecznotrwałą sztukę. Dobitnie świadczą o tym te fragmenty jego twórczości diarystycznej, które poświęcone są opisowi dzieł sztuki. Nie podlegają one bowiem prawom literackiej stylistyki. Są na swój sposób szczere. Sztuka jest przejawem najwyższego wlotu człowieka, ale też bywa przyczyną jego tragedii i klęski (*Powrót Prozerpiny*). Takie przesłanie towarzyszy opisom antycznych ruin na Sycylii. Wypowiadając się poprzez sztukę, pisarz wyraża swoje indywidualne doświadczenie egzystencjalne, ale i uniwersalne przesłanie, ukryte w systemie znaków kulturowych. Świat Iwaszkiewicza jest smutny i piękny zarazem, jego sensem jest sztuka będąca pocieszeniem. Pinie – „córy Rzymu” – mówią w jednym z wierszy: „Pociecha mieszka w pięknie”³⁷. Wyraża to dość dobrze postać Edgara Szyllera w *Sławie i chwale* – będąca *alter ego* zarówno Szymanowskiego, jak i Iwaszkiewicza. Obok *Pasji błędnierskich*, w tej wielotomowej powieści pisarz podejmuje tak ważny dla siebie problem artyzmu i artysty oraz wielorakich funkcji sztuki.

Urzeczywistnieniem tęsknoty za pięknem jest Śródziemnomorze. Ogromnej potrzebie estetyzmu towarzyszy świadomość, że piękno jest poza zasięgiem – bo na południu. „Nie dane mi było żyć w krainie piękna” – napisze w *Monreale*³⁸. Piękno to antyk, ale zobaczony w kontekście przeszłości. Poprzez sztukę Iwaszkiewicz poznaje, oswaja i opisuje świat. Choć dostarcza ona satysfakcji estetycznej, ma też wymiar otwarcia na świat. Doświadczenie sztuki, jej kontemplacja, dotyka sfer metafizycznych i prowokuje w efekcie konstatację natury religijnej i egzystencjalnej. Dla Iwaszkiewicza poznanie istoty rzeczy jest możliwe tylko w świecie estetycznym – pisze Przybylski³⁹. Dokonuje się to na drodze mistycznego uniesienia: „Rozmawiając o malarstwie, weszliśmy do Scuola San Rocco. Wieczysta obojętność klasycznych dzieł sztuki, jej ponadbytowość, wzniosłość – a zarazem pogarda dla naszych śmiesznych wieków – nie wydała mi się nigdy tak oczywista, a zarazem tak bolesna. [...] Wszystko wydało mi się teatralne, natężenie światła i blasków obce i przesadne, a jednak w działaniu się wyobrażonym na fresku było coś przenikliwe i poruszającego głębokie pokłady duszy”⁴⁰. W *Annie Grazi* pojawia się znamienne zdanie wskazujące na łączność sztuki i doświadczenia religijnego. Pod wpływ-

wem zachwyty nad freskami Gozzoli malarz Rousseau mówi do bohatera opowiadania: „– Oto widzi pan »duszę«. Tak tylko można poznać duszę. I nieprawdą jest, że dusza ludzka jest samotna, gdyż poznaje samą siebie tylko przez dzieło innej duszy”⁴¹. Doświadczenie mistyczne poprzez sztukę ma również wymiar samopoznania. „Widzi pan, pan rozumie siebie, odczuwa siebie dopiero poprzez ten fresk, to genialne malowidło! Pan się podnosi aż do takiej wielkości, jaka drzemała w rzemiośle Benozza”⁴².

Namysł Iwaszkiewicza towarzyszący mu przy oglądaniu każdego dzieła, czy to architektury, czy obiektu w muzeum, owo godzinami trwające kontemplowanie, to nie tylko momenty estetycznego zachwyty, lecz także wysiłek podejmowany w celu odkrycia sensu istnienia. Dotarcie do esencji bytu możliwe jest dzięki kontemplacyjnemu doświadczeniu piękna. Sztuka dla Iwaszkiewicza ma wartość przywracania ładu światu coraz bardziej odzieranemu z podstawowych norm, chwiejącemu się u swych podstaw. Nowy obraz świata stanowi zaburzenie tego, co dla pisarza stanowiło o jego wartości. Stąd tyle narzekań na zmieniające się oblicze historycznych miast. I nie są te narzekania podyktowane troską o stan zabytku, ale wciąż wyrażanym żalem za bezpowrotną utratą oswojonego otoczenia, które funkcjonuje na prawach wieczności. Iwaszkiewicz zachowuje się jak typowy człowiek w jesieni swojego życia, który jest ciągle zwrócony wstecz.

Rekonstruując poglądy Iwaszkiewicza na sztukę na podstawie jego twórczości literackiej, a także sądów zawartych w *Dziennikach* i eseistyce, nie sposób nie poruszyć kwestii stosunku pisarza do krytyków i badaczy sztuki, a także do współczesnych instytucji i zjawisk współtworzących jej byt. Podobnie jak Herbert, pisarz ma do nich stosunek sceptyczny. Krytycznie wypowiada się na przykład o Tainie, którego czytał w związku ze swymi podróżami do Włoch. Uważa, że odrzucając malarstwo przed Rafaelem, Taine dowodzi, że nie zna się na sztuce. Krytycznie odnosi się także do Berensona, którego wyraźnie nie lubi. Nie jest zwolennikiem kryterium postępu w ocenie sztuki, które przyświecało Berensonowi, i ma wiele sympatii do sienneńskich malarzy trecenta, jak Matteo di Giovanni czy Sano di Pietro. Pisarz dość zaskakująco i jednoznacznie krytycznie odnosi się do wszystkich konserwacji dzieł sztuki, zwłaszcza malarzkiej. Uwagi te czyni w związku z Caravagiem. Zdecydowanie bardziej odpowiada mu pewna patyna, która nawet uniemożliwia właściwy odbiór dzieła niż „wypreparowany” z niej obiekt, nawet jeśli jego wygląd po konserwacji jest zgodny ze stanem pierwotnym. Objawia się tu po raz kolejny postawa laika, przywiązanego do pewnej sytuacji pierwszego odbioru dzieła – obrazy raz zobaczone stanowią wzorzec na całe życie.

Podobnie jak Herbert, Iwaszkiewicz także ceni walory tzw. nieuprzedzonego oka. Jest sceptyczny wobec zbyt naukowych analiz. „Czasami woli się dawne milczenie, pomijanie pogardą tego malarza niż te analityczne wywody, psychoanalizy i najrozmaitsze sposoby odbierania widzowi prostoty spojrzenia na genialne malarstwo” – napisze⁴³. Nie ceni też historyków sztuki, pisząc przy okazji analizy kaplicy św. Zenona w kościele św. Praksedy: „Jak zwykle piękność tej kaplicy bardzo późno dotarła do świadomości historyków sztuki, którzy zresztą na piękno są mało wrażliwi. Wrażliwi są malarze, poeci, pisarze. Podróżni, którzy piszą o dziełach sztuki”⁴⁴. Tu też dostrzegalne są zbieżności z postawą, jaką reprezentuje Herbert. Przyzwyczajenie do pewnych ustalonych schematów interpretacyjnych przeszkadza w odbiorze dzieła sztuki, dlatego pisarz snuje często własne opowieści i zatrzymuje interpretację na tym poziomie. Rozważania inne, czy to dotyczące struktury genetyczno-formalnej, czy ikonograficznej dzieła, pozostają poza jego zasięgiem. Nie aspiruje nawet do tego, nie mając zresztą z tego powodu żadnych kompleksów. Wielowarstwowość znaczeń, przy skromności środków wyrazów – ideał malarstwa dla Herberta, nie przemawia szczególnie do Iwaszkiewicza. Pisarz woli zdecydowanie obrazy, na których dominuje anegdota lub narracja pozostawiona jest w takim punkcie, że pobudza pole wyobraźni i pozwala na własną interpretację. Podejście Iwaszkiewicza do sztuki, z jego charakterystycznym tropieniem wątków narracyjnych (nie wartości malarzskich) jest typowo literackie⁴⁵. Iwaszkiewicz ma świadomość, że jego analizy dzieł sztuki mają charakter literacki, ale uważa, że jest on równocenny jak analiza środków formalnych.

Kaprysi też, oglądając wystawy. Na przykład wystawę w Palazzo Barberini zatytułowaną *Flamandowie i Włochy* ocenia sceptycznie: „Są to wystawy dla »znawców«, dla »snobów«, dla »elity«. Resztki zmarłej kultury wystawione na pokaz dla obcych jej ludzi”⁴⁶. Trudno nazwać tę ocenę merytoryczną. Zdecydował zły humor, być może złość z powodu niemożności zrozumienia przewodniej idei, a może po prostu z powodu zburzenia pewnego ładu, ustalonego osobistego kanonu odbioru, który został naruszony odmienną interpretacją. Starannie śledzi koncepcje ekspozycyjne w zwiedzanych muzeach. Rejestruje wszelkie reorganizacje w ekspozycjach muzealnych. Iwaszkiewiczowski sposób percepcji dzieł sztuki powoduje, że skłania się bardziej do ekspozycji dzieł w naturalnym środowisku lub w muzeach o utrwalonej, historycznej tradycji ekspozycyjnej niż w salach wypreparowanych z muzealnej atmosfery, choćby nawet były najlepiej przygotowane do swych wystawienniczych funkcji. Pisarz preferuje samotność (co zrozumiałe), ale

też pewną naturalność kontaktu. Nie jest miłośnikiem scenariuszy ekspozycyjnych, woli sam niby to odkrywać „swoje” dzieła. Jego stosunek do sztuki w tym względzie przypomina wybory Herberta. Z pewnym żalem, ale i poczuciem nieuchronności mówi o odbieraniu dziełom autentyczności i siły wyrazu na skutek przenosin z dawnych miejsc ekspozycji i konserwatorskiej „preparacji” dzieła we wnętrzu muzealnym: „Słynny fresk *Pochód śmierci* inaczej brzmiał w Palermo w podwórzu. [...] Takie małe prowincjonalne muzea częstokroć więcej są warte – a w każdym razie więcej dają wrażeń zwiedzającemu – niż owe wielkie, jak na przykład Termi Dioklecjana w Rzymie czy muzeum w Watykanie. Tam natłoczone posągi nie dają żadnej możliwości zastanowienia się nad każdym z osobna. Trzeba już dużego obycia, żeby wybrać sobie jakiś szczegół, umiłowany okaz, i mieć z nim ten kontakt, z którego się coś wynosi: wspomnienie, przeżycie, zachwyt. W małych muzeach przeżycie takiego zachwytu jest o wiele łatwiejsze, nie ma tej przeszkody, jaką jest przeładowanie, przesył⁴⁷”.

Iwaszkiewicz reprezentuje w gruncie rzeczy dość stereotypowe podejście do sztuki. Ojczyzną malarstwa jest dla niego Italia i to malarstwo włoskie ceni najwyżej. Używa w stosunku do niego takich przymiotników jak: *bogactwo, pełnia, rozmaitość*. Gust ten nie zmienił się w ciągu upływających lat. Francja jest z kolei dla pisarza ojczyzną architektury, a Niemcy – muzyki⁴⁸. Mimo przywiązania do stereotypów w wielu przypadkach wyraża własne opinie o sztuce. Tak jest na przykład z freskami Gozzoli w San Gimignano, w których postaciach widzi, wbrew piszącym o nich Muratowie czy Kremerze, głębokie zamyślenie, a nie radość życia⁴⁹. *Jeńcy* Michała Anioła zostają zinterpretowani przez pisarza odwrotnie, niż nakazuje to tradycja interpretacyjna. Dla Iwaszkiewicza ich sylwetki wrastają w materię, stają się materią, obracając w nicość ducha. Uważa, że dostrzeganie w nich postaci wyzwalaających się z materii jest interpretacją powierzchowną⁵⁰. Polemiczny charakter mają często felietony do prasy poświęcone sztuce, zwłaszcza w powojennej publicystyce pisarza. Przykładem takiej jednostronnej polemiki jest śmiała teza na temat impresjonizmu Kwiatkowskiego⁵¹ czy uwagi odnoszące się do sformułowań Jana Białostockiego, dotyczących tematu ramowego⁵². Iwaszkiewicz zdaje się nie rozumieć pewnych założeń metodologicznych i profesjonalnego języka, którym posługuje się wybitny historyk sztuki. Podobnie jest w przypadku odważnej polemiki z tezami Wiesława Juszczaka, dotyczącymi symbolizmu, zawartymi w książce *Wojtkiewicz i nowa sztuka*⁵³. Niestety, Iwaszkiewicz zdaje się nie rozumieć poglądów Juszczaka, dość naiwnie kojarząc impresjonizm z symbolizmem. Wywód ten, dość ogólny i powierzchowny, stawia go

w pozycji konserwatywnego konesera malarstwa i jeszcze raz potwierdza, że jego odbiór sztuki, choć szczerzy i głęboki, poparty ogromną intuicją i lekturą, nie ma podstaw profesjonalnego warsztatu historyka sztuki.

Wspomniane polemiki publikowane były w formie zwartej w *Rozmowach o książkach*. Poświęca w nich pisarz sporo miejsca recenzjom albumów malarskich i książkom z zakresu historii sztuki. Czyni też osobiste uwagi o sztuce, snuje wspomnienia o artystach. Wspomina swoje spotkania z Boznańską w Paryżu, której malarstwem jest zauroczony. Albumy malarskie i monografie artystów zawsze były w centrum jego uwagi jako recenzenta nowych książek (Pankiewicz, Makowski, Boznańska i inni). Iwaszkiewicz ubolewał nad niskim poziomem kultury plastycznej polskiego społeczeństwa, dlatego wysoko cenił takie przedsięwzięcia wydawnicze. Przy okazji wykazywał duże znanstwo historii malarstwa. Trafnie łączył pewne postawy i tendencje w sztuce, lecz nie dysponował, czemu skądinąd trudno się dziwić, wiedzą z zakresu metodologii historii sztuki, stanu badań itd.

Analizując poglądy Jarosława Iwaszkiewicza na sztukę, warto rozważyć jeszcze jedną kwestię, a mianowicie opozycję sztuka – natura. Wątek ten zaznacza się szczególnie mocno w książkach włoskich pisarza, gdy opisuje zabytki egzystujące w swym naturalnym środowisku, nierzadko przez nie zdominowanym. Antynomia kultura – natura nie funkcjonuje w światopoglądzie pisarza w sposób, jaki utrwaliła tradycja. Iwaszkiewicz, podobnie jak Herbert, poznaje zabytki, wchodząc w kontakt z ich naturalnym otoczeniem, zwłaszcza z naturą. Natura jest uzupełnieniem estetycznego doświadczenia. Pojawia się pytanie, czy możliwy jest prawdziwy odbiór danego zabytku, czy jest to tylko kreacja. Czy wnikając w pejzaż, wnikamy w ten sam pejzaż, który istniał w momencie powstania i funkcjonowania tych dzieł? Kiedy naprawdę dzieło było prawdziwe, wszak trwa przez wiele stuleci? Są to pytania o obiektywność doświadczenia estetycznego, ale nie o jego prawdziwość. Obiektywność zdaje się pisarza nie interesować, podobnie jak naukowe poznanie. Prawdziwość tego doświadczenia jest bezsporna.

W pewnych aspektach cele malarstwa formułuje Iwaszkiewicz zadziwiająco podobnie do Herberta. Nie traktuje go jako indywidualnej ekspresji, świadectwa epoki, nie dostrzega jego funkcji społecznych i dialektycznych uwikłań. Sztuka nie powinna dotyczyć tragicznych stron egzystencji. Jej celem jest kojenie zmysłów i wiecznotrwałe piękno. Sztuka winna zapewniać trwałość uniwersalnych wartości, a język artystyczny wyrażać to w sposób zrozumiały. Sztuka niesie z sobą znaczenia moralne, a piękno często utożsamiane jest z dobrem. Sztuka unika tego, co jednostkowe, lecz to, co indywidualne, może objawiać się poprzez sztukę tylko wtedy, gdy

nosi znamiona geniuszu, jak twórczość Michała Anioła. Tylko wówczas pisarz dopuszcza manifestowanie ekspresji, która już ze swej definicji burzy to, co uniwersalne i klasyczne (Caravaggio). Mimo deklarowanych sympatii dla postawy klasycznej, łączonej z pewną powściągliwością odbioru, Iwaszkiewicz nieustannie doznaje wzruszeń, obcując z dziełami sztuki. Wzruszenia te prowadzą do akceptacji i rozumienia okrutnego świata. Wywołują uczucia podobne do tych, opisanych w opowiadaniu pisarza *Sérénité*, w którym przywołany został obraz Henriego Martina⁵⁴. Obcowanie ze sztuką przenosi w nirwaniczny byt, w którym wszystko jest już akceptacją i afirmacją, panteistycznym pojednaniem ze światem. Dominantę rezygnacyjną, która przepaja całą twórczość pisarza, przenika kult piękna i kult sztuki.

* Tekst ten jest skróconą i nieco zmienioną wersją fragmentu rozdziału w przygotowywanej monografii, poświęconej związkowi Jarosława Iwaszkiewicza ze sztukami pięknymi, pod roboczym tytułem: *Obywatel Parnasu*.

¹ J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1964–1980*. Warszawa 2011, s. 444.

² *Pasje błędmierskie* powstawały od momentu pojawienia się zamysłu opowiadania przez pięć lat. Nie zostały dobrze przyjęte z wielu powodów, o których szczegółowo pisze Radosław Romaniuk (R. ROMANIUK: *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*. T. 1. Warszawa 2012, s. 527, 531). Z powieści niezadowolony był także sam Iwaszkiewicz. Jednak w opinii ówczesnych i współczesnych znawców twórczości pisarza, najlepiej broni się w tym utworze wątek Zamoyłły jako artysty i cała problematyka związana z rolą sztuki w życiu człowieka, nawet jeśli wyrażone w powieści poglądy wydają się anachroniczne – był to zarzut m.in. A. Wata, redaktora wydawnictwa Gebethner i Wolf, w którym ukazała się książka.

³ J. IWASZKIEWICZ: *Pasje błędmierskie*. Warszawa 1956, s. 168.

⁴ W opisie fresku Gozzolego zawartym w opowiadaniu *Anna Grazzi* Iwaszkiewicz objawia swoją umiejętność analizowania warsztatu: „Zaczęłem podziwiać technikę Benozza, jego niezwykle precyzyjne linie, pewność dłoni i miękkość, z jaką rysował owale twarzy, żywe, a nierzeczywiste zarazem”. J. IWASZKIEWICZ: *Anna Grazzi*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 2. Warszawa 1980, s. 165.

⁵ J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch*. Warszawa 1977, s. 27.

⁶ „Matejko mówi do mnie, mówi Chełmoński – i mówi Michałowski”. Ibidem, s. 28.

⁷ Iwaszkiewicz mylnie przypisuje autorstwo *Nawiedzenia* Tycjanowi. Jest to obraz Tintoretta. W Scuola Grande di San Rocco znajduje się natomiast *Zwiastowanie* Tycjana. J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 26.

⁸ Ibidem, s. 78.

⁹ Znamienna jest opinia pisarza zawarta w felietonie: J. IWASZKIEWICZ: *Dwa tygodnie wycieczki po Włoszech*. Wystawa w Wenecji. „Wiadomości Literackie” 1924, nr 24.

¹⁰ Wiele literackich postaci Iwaszkiewicza wyraża jego poglądy, zwłaszcza dotyczące sztuki, jednak postać Zamoyłły jest pod tym względem szczególna. Jest w niej zawarte jakby przecucie samego siebie autora u schyłku życia, choć uważna krytyka (Przybylski) widziała w tej postaci topikę Tołstojowską.

¹¹ Dzieło to było także wymieniane w *Świecie jako woli i przedstawieniu* przez Artura Schopenhauera (obok *Świętej Cecylii* Rafaela) jako przykład sztuki doskonałej. Oblicza świętych malowanych przez tych artystów wyrażały ów nirwaniczny spokój, wyższy nad wszelki rozum.

¹² J. IWASZKIEWICZ: *Pasje błędmierskie...*, s. 125–126.

¹³ Ibidem.

¹⁴ J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1964–1980...*, s. 353.

¹⁵ J. IWASZKIEWICZ: *Ludzie i książki*. Warszawa 1983, s. 47.

¹⁶ J. IWASZKIEWICZ: *Książka moich wspomnień*. Kraków–Wrocław 1983, s. 152.

¹⁷ Iwaszkiewicz powołuje się tu na słowa Alberta Gleizesa zawarte w książce *La forme et historie*. J. IWASZKIEWICZ: *Książka o Sycylii*. Warszawa 2000, s. 23.

¹⁸ Ibidem, s. 38.

¹⁹ J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1964–1980...*, s. 444.

²⁰ Ibidem, s. 466.

²¹ Ibidem, s. 296.

²² J. IWASZKIEWICZ: *Pasje błędmierskie...*, s. 122.

²³ J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 106.

²⁴ J. IWASZKIEWICZ: *Książka o Sycylii...*, s. 105–106.

²⁵ J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 54–55.

²⁶ Iwaszkiewiczowska recepta na kontakt z zabytkami brzmi: „trzeba się powoli oswajać, zaznajamiać z nimi, aby potem powracać do nich i witać już jak starych znajomych. Należy oczywiście wybierać to, co najbardziej przemawia do serca”. Ibidem, s. 90.

²⁷ J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911–1955*. Warszawa 2007, s. 352.

²⁸ Iwaszkiewicz tłumaczył Kierkegaarda na język polski, zarówno jego *Bojaźń i drżenie: choroba na śmierć*, jak i *Albo – albo*.

²⁹ R. PRZYBYLSKI: *Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938*. Warszawa 1970, s. 311.

³⁰ J. IWASZKIEWICZ: *Przyjaciele*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 1. Warszawa 1977, s. 105.

³¹ Ibidem, s. 143.

³² Ibidem, s. 314.

³³ Ibidem, s. 268.

³⁴ J. IWASZKIEWICZ: *Pasje błędmierskie...*, s. 214.

³⁵ A. ZAWADA: *Jarosław Iwaszkiewicz*. Warszawa 1994, s. 96.

³⁶ J. IWASZKIEWICZ: *Gniazdo łabędzi. Szkice z Danii*. W: IDEM: *Podróże*. T. 2. Warszawa 1981, s. 79.

³⁷ J. IWASZKIEWICZ: *Pinie, córki Rzymu...* W: *Śpiewnik włoski*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 1–2. Warszawa 1977, s. 476.

³⁸ J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911–1955...*, s. 458.

³⁹ R. PRZYBYLSKI: *Eros i Tanatos...*, s. 260.

⁴⁰ Dotyczy to *Pokłonu pasterzy* Tintoretta. J. IWASZKIEWICZ: *Koronki weneckie II*. W: IDEM: *Opowiadania*. T. 2. Warszawa 1980, s. 128.

⁴¹ J. IWASZKIEWICZ: *Anna Grazzi...*, s. 165.

⁴² Ibidem.

⁴³ J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 98.

⁴⁴ Ibidem, s. 107.

⁴⁵ R. MATUSZEWSKI: *Przyleciał anioł cały malinowy*. Warszawa 1995, s. 20.

⁴⁶ J. IWASZKIEWICZ: *Dzienniki 1911–1955...*, s. 362.

⁴⁷ J. IWASZKIEWICZ: *Książka o Sycylii...*, s. 144.

⁴⁸ Ibidem, s. 23.

⁴⁹ J. IWASZKIEWICZ: *Podróże do Włoch...*, s. 51.

⁵⁰ J. IWASZKIEWICZ: *Książka o Sycylii...*, s. 50.

⁵¹ J. IWASZKIEWICZ: *Ludzie i książki...*, s. 259.

⁵² Ibidem, s. 264.

⁵³ J. IWASZKIEWICZ: *Rozmowy o książkach*. Warszawa 1983, s. 296.

⁵⁴ *Sérénité* – jest tytułem obrazu malarza francuskiego Henriego Martina, lecz także trafną metaforą Iwaszkiewiczowskiej postawy wobec świata i piękna, o której Andrzej Zawada pisze: „jest afirmacją życia, będącego już w rzeczywistości umieraniem, jest więc afirmacją umierania jako ostatniej fazy życia. Jeszcze próbuje się utrwalić przeszłość, z ostrą świadomością nieuchronnego prawa, że będzie musiała zniknąć wraz z naszą pamięcią”. A. ZAWADA: *Jarosław Iwaszkiewicz...*, s. 394.

A beauty hostage - a conception of art according to Jarosław Iwaszkiewicz

Summary

Prose and poetic works, as well as diaries by Jarosław Iwaszkiewicz are permeated by the cult of beauty. Despite temporary doubts in its sense and the attempts to turn towards a real life, parnasism started in writer's early works, changes in a real love to art and culture during his long life. In the case of music arts, it is somehow determined by writer's professional education in this field. When it comes to plastic arts, it derives from self-education basing on constant visits to museums, returns to his favourite works of art, conversations on art with his friends-artists. Even at the end of his long life, Iwaszkiewicz feels a constant force to sightsee and constant admiration of art.

The writer's taste leaned towards classics (Correggio), but also those striking with their meaningful expression (Caravaggio), however, remaining within the boundaries of a realistic recognizability. Iwaszkiewicz admired Impressionism, too. He perceived works of arts through contemplation, permeation into the work's content or even through conjecturing his own narrative motives on the basis of the plot initiated in a picture, which manifests a professional instinct of a writer. Iwaszkiewicz, though, despite grounded tastes, was a fussy art connoisseur. A work reception was often determined by his mood, personal situation or even weather, which he was aware of after all.

Iwaszkiewicz's attitude to art takes from a nineteenth century tradition of its reception. Art is a sense of life through which the world perception takes place. Communing with the beauty, an intuitive one at an intellectual, emotional and sensual level, brings comfort and metaphysical satisfaction. Searching for transcendence through art intensifies in prose (*Pasje błędomierskie*) and poetry (a collection of poems *Inne życie*) especially in the 1930s.

Fine arts also play an important role in biographies of writer's prose characters. Protagonists as Edgar Szyller from *Śława i chwała* or an old writer Zammoyło from *Pasje błędomierskie* constitute to a great extent the writer's alter ego when it comes to their opinions on art and writing. The problems of writing and creating, writer's condition and the art-ethics opposition constitute a topic of many prose works by Iwaszkiewicz. The writer also reviewed books on art, writing column features to newspapers (published later on in *Rozmowy o książkach*) on a daily basis where he clearly expressed his aesthetic views as well.

Keywords: Iwaszkiewicz, fine arts, experiencing art, aesthetic views, culture

Rukojmí krásy - umělecká koncepce podle Jarosława Iwaszkiewicze

Shrnutí

Prozaická, básnická a deníková tvorba Jarosława Iwaszkiewicze je prochnuta kultem krásy. Přes přechodné pochybnosti o jeho smyslu a pokusy obrátit se na stranu reálného života, se parnasismus, který měl svůj počátek v rané tvorbě spisovatele, v průběhu dlouhých let života přetváří v opravdovou lásku k umění a kultuře. V případě múzických umění je to poněkud dáno profesionálním vzděláním spisovatele v této oblasti. Pokud jde o sochařství, vyplývá to ze sebevzdělávání založeného na neustálých návštěvách muzeí, návratech ke svým oblíbeným uměleckým dílům, rozhovorech o umění s přáteli – umělci. I na konci svého dlouhého života spisovatel cítí neustálé nutkání navštěvovat umění a být jím neustále okouzlen.

Vkus spisovatele se přiklání ke klasickým dílům (Correggio), ale také k dílům překvapujícím svou výmluvnou expresivitou (Caravaggio), které však zůstávají v mezích realistické rozpoznatelnosti. Iwaszkiewicz si cenil také impresionismu. Vnímání uměleckých děl u něj probíhalo pomocí komplementace, proniknutí do obsahu díla a také pomocí vytváření vlastních narativních motivů na základě děje iniciovaného v obraze, v čemž se projevuje profesní instinkt člověka – spisovatele. Iwaszkiewicz však i přes svůj dobrý vkus býval nevyzpytatelným znalcem umění. Vnímání díla bylo často determinováno náladou, osobní situací a dokonce i počasím, což si on sám uvědomoval.

Ve vztahu Iwaszkiewicze k umění je něco z tradice jeho vnímání devatenáctého století. Umění je pro spisovatele smyslem života, skrz něj provádí percepci světa. Obcování s krásou, intuitivní, na intelektuální, emocionální a smyslové úrovni, přináší zklidnění a metafyzickou satisfakci. Zvláště v třicátých letech sílí v próze (*Pasje błędomierskie*/Błędomierské pašije) a v poezii (svazek veršů *Inne życie/Jiný život*) hledání transcendence pomocí umění.

Výtvarné umění hraje také důležitou roli v biografii románových hrdinů spisovatele. Takové postavy jako Edgar Szyller z románu *Śława i chwała*/Čest a sláva nebo starý spisovatel Zamoyło z *Błędomierských pašij* představují ve velké míře alter ego spisovatele, pokud jde o jejich pohled na umění a tvorbu. Problémy tvorby a tvoření, kondice umělce a opozice umění – etika, představují téma mnoha prozaických Iwaszkiewiczových děl. Spisovatel se zabýval také recenzováním knih o umění, psal pravidelné fejetony do tisku (později začleněné do díla *Rozmowy o książkach*/Rozhovory o knihách), ve kterých také zřetelně vyjadřoval své estetické názory.

Klíčová slova: Iwaszkiewicz, výtvarné umění, prožitek umění, estetické názory, kultura